

## *Immaginare storie e personaggi*

ALESSANDRO GIOVANNELLI

Recent literature on emotional participation in narratives witnesses a contrast between those who emphasize the role of readers and spectators of narratives as *participants* and those who emphasize their role as mere *onlookers*. The former refer to notions like identification, empathy, and what Richard Wollheim calls «central imagining». The latter criticize the idea of identification, and use notions like sympathy and Wollheim's «acentral imagining». I claim this debate to be vitiated by (1) simplistic accounts of identification and empathy, (2) a lack of attention for the relationships between self- and other-oriented emotions (i.e., empathy and sympathy), (3) a misinterpretation of Wollheim's central/acentral distinction in relation to another distinction suggested by him, that between «iconic» and «non-iconic» imagining. I defend an understanding – different from Wollheim's correctly interpreted one – of these two distinctions (central/acentral and iconic/non-iconic imagining) and maintain the importance of iconic and central imaginings to the interpretation and appreciation of narratives.

Keywords: *empathy, sympathy, identification, imagination, narrative, Richard Wollheim, Noël Carroll.*

Quando *percepriamo* una narrazione – vale a dire, a seconda del medium in cui è realizzata, quando la leggiamo, guardiamo o ascoltiamo – vi *partecipiamo*, nel senso che seguiamo lo sviluppo degli eventi narrati, rispondendo emotivamente ad essi ed ai personaggi che ne sono protagonisti. Cosa significa partecipare agli eventi fittizi di una narrazione (di seguito «partecipazione narrativa») e che tipo di relazioni intercorrono fra le nostre emozioni e quelle attribuite dalla narrazione ai suoi personaggi («partecipazione personaggistica»)? Il presente saggio affronta queste due domande e mostra come il dibattito filosofico contemporaneo sia stato finora, per lo più, viziato da false dicotomie, quale quella fra empatia e simpatia, così come da una scorretta analisi delle forme di *immaginazione* che sono alla base, a mio avviso, dei fenomeni di partecipazione narrativa e di partecipazione personaggistica.

### 1. *La concezione partecipativa e la concezione osservativa*

All'interno del dibattito filosofico contemporaneo sulla partecipazione narrativa e sulla partecipazione personaggistica, si confrontano due concezioni alternative. Da una parte, vi è chi sostiene che il nostro coinvolgimento emotivo rispetto ad una narrazione abbia alla sua base una forma di *partecipazione* vera e propria, un *prendere parte* alle fortune o alle disavventure dei personaggi, una *condivisione* delle loro emozioni. Tale concezione può essere battezzata la *concezione partecipativa*, e la sua nozione-guida è quella di *identificazione con i personaggi*. Tuttavia, l'idea che sta alla base di tale concezione – vale a dire che quando partecipiamo ad una narrazione lo facciamo come se, in un certo senso, ciò che accade ai personaggi stesse accadendo a noi stessi – è stata di recente riformulata in termini di un processo psicologico diverso dall'identificazione, quello dell'*empatia*. Comprendiamo e partecipiamo alle emozioni dei personaggi fittizi non tanto attraverso una identificazione con essi, bensì mettendoci al loro posto, provando in un certo senso ciò che essi stessi provano. In particolare, la nozione di empatia ha ricevuto rinnovata attenzione da parte di quei teorici che, secondo uno degli approcci propri delle scienze cognitive, la considerano un esempio della cosiddetta *simulazione mentale*.<sup>1</sup>

Dall'altra parte, vi è quella che possiamo chiamare la *concezione osservativa*, il cui forse più esplicito sostenitore è Noël Carroll.<sup>2</sup> Secondo tale concezione, quando leggiamo o guardiamo una narrazione, rispondiamo emotivamente alla situazione fittizia, per così dire, *dall'esterno*. La partecipazione, narrativa o personaggistica che sia, è una risposta che diamo a situazioni che osserviamo, che comprendiamo – nelle parole di Carroll, che «assimiliamo» – e che quindi valutiamo da un punto di vista impersonale, sebbene prendendo in considerazione la prospettiva che i diversi personaggi hanno rispetto alla situazione.

Il confronto teorico fra queste due concezioni riguarda, dunque, la questione se il nucleo fondamentale del coinvolgimento emotivo con le narrazioni sia costituito da risposte proprio-centriche, quali quelle tipiche dei processi empatici, o non piuttosto risposte etero-centriche, quali quelle, per intendersi, proprie della simpatia.

### 2. *Noël Carroll e la concezione partecipativa*

Carroll ha profusamente criticato la tesi secondo la quale partecipazione narrativa e personaggistica richiederebbero una identificazione con i perso-

<sup>1</sup> Cfr. G. Currie, *The Moral Psychology of Fiction*, in «Australasian Journal of Philosophy», 73, 1995, pp. 250-259, e S. Feagin, *Reading with Feeling*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1996.

<sup>2</sup> Cfr. N. Carroll, *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990, e N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998.

naggi – vale a dire l'*identificazionismo* – per il suo comportare o un improbabile processo di fusione mentale fra chi percepisce una narrazione ed i personaggi che essa ritrae, oppure quantomeno l'identità di tali stati mentali. Tali critiche, per la verità, non meritano di esser qui discusse troppo estesamente poiché è chiaro che il loro oggetto sembra essere costituito da teorie fantoccio, teorie, cioè, che verosimilmente nessun autore si è mai davvero peritato di proporre, e che non costituiscono, pertanto, una reale alternativa alla concezione difesa da Carroll. Alla base della caratterizzazione carrolliana dell'*identificazionismo* vi è, infatti, l'assunzione che *l'identificazione sia una sorta di fusione mentale*, vale a dire di un processo illusionistico, allucinatorio – il confondere se stessi con uno dei personaggi – o comunque una nozione che, richiedendo la coincidenza completa di stati mentali, non differisce in alcun modo dalla nozione di identità, la quale è una relazione simmetrica. In ogni caso, Carroll finisce per negare, di principio, all'*identificazionismo* qualunque possibilità di spiegare la partecipazione narrativa e personaggistica in quanto processi che implicano l'*immaginazione*, quindi una nozione a-simmetrica. Ma l'*identificazione* implica l'*immaginazione*, e di conseguenza non implica né illusione né identità, le quali non sono esempi di attività immaginative. Essere in uno stato illusorio non equivale ad esercitare la propria immaginazione, quanto piuttosto ad essere in uno stato in cui la propria immaginazione *fallisce*. Né è l'*immaginazione* una nozione simmetrica come l'*identità*: se immagino, per esempio, di essere una carota, ovviamente non per questo la carota deve immaginare di essere me!

La discussione dell'*identificazionismo* condotta da Carroll è tuttavia istruttiva, poiché consente di individuare un errore di metodo che ha inficiato buona parte del dibattito qui considerato. In particolare, tale discussione consente di mostrare le conseguenze derivanti dal non prestare sufficiente attenzione, nelle analisi della partecipazione narrativa e personaggistica, a quelli che sono gli esempi paradigmatici delle nozioni in esame, cioè dell'*empatia* e della *simpatia*. Tali nozioni, infatti, sono ovviamente al centro di quelle dichiarazioni ed esperienze che possono dirsi *autoidentificative*: in particolare, nei casi di coinvolgimento emotivo con se stessi riguardo al proprio passato o al proprio futuro, per mezzo rispettivamente di ricordi ed anticipazioni. Di conseguenza è opportuno proporre, quale correttivo metodologico, che, nell'analizzare dichiarazioni o esperienze di identificazione con i personaggi fittizi di una narrazione, le nozioni di identificazione e di empatia, rispetto a noi stessi come rispetto ad altri, fungano sempre da metro di paragone. In realtà, non si tratta di una proposta metodologica totalmente nuova (ma non perciò meno importante), dal momento che già Richard Wollheim ha investigato alcune delle intersezioni fra estetica e tematiche riguardanti l'identità personale.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> R. Wollheim, *The Thread of Life*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1984. Richard Moran, inoltre, ha di recente sostenuto che il nostro coinvolgimento con

Ovviamente, non vi è né illusione né allucinazione nei casi tipici di dichiarazioni ed esperienze identificative, quali, per esempio, quelle rispetto a se stessi nel passato: esempio ne sia il ricordo di me, quale l'adolescente che ricevette il suo primo bacio ad una festa scolastica, e che in quel momento provò certe sensazioni. Né i miei stati emotivi presenti, quando richiamo alla mente un simile evento, sono gli stessi che ebbi allora. E, tuttavia, riferirsi a quel giovane di molti anni fa usando la prima persona, così come identificarsi come il soggetto delle sue stesse esperienze emotive (o, nelle parole di John Locke, «appropriarsi» delle sue esperienze) sono senz'altro esempi, peraltro assai paradigmatici, di identificazione.<sup>4</sup>

Una strategia simile, e cioè quella di caratterizzare le nozioni che stanno alla base della concezione partecipativa come processi che è quantomeno improbabile vengano attivati nella partecipazione narrativa e personaggistica, è stata peraltro adottata dallo stesso Carroll anche rispetto al ruolo dell'empatia, e più precisamente rispetto alle recenti riformulazioni di quella nozione in termini di simulazione mentale. Sebbene Carroll non intenda negare l'esistenza di un tale processo, egli si dimostra poi assai scettico sul fatto che questo processo sia all'opera nel corso del nostro coinvolgimento con le narrazioni.

L'argomentazione di Carroll consta di due tesi. Innanzitutto, egli sostiene che, poiché di solito gli stati mentali dei personaggi ci vengono esposti dai personaggi stessi o quantomeno da un narratore onnisciente, non è necessario attivare alcuna simulazione per interpretare gli stati mentali dei personaggi. Ciò è vero non solo delle narrazioni letterarie ma anche, per esempio, di quelle cinematografiche. Ad esempio, Carroll suggerisce che nel film *Casablanca* il personaggio di Rick (Humphrey Bogart) sia sufficientemente esplicito e chiaro circa i propri sentimenti per Ilsa (Ingrid Bergman) da rendere assolutamente superfluo per gli spettatori qualsiasi tentativo di simulare la sua situazione.<sup>5</sup> In generale, la simulazione mentale, o empatia, sebbene possibile, è solo di rado attivata rispetto alle narrazioni.

In secondo luogo, Carroll sottolinea come le nostre risposte emotive di lettori o spettatori di una narrazione differiscano sia per oggetto

i personaggi fittizi dovrebbe essere assimilato ad altre occorrenze di coinvolgimento emotivo con ciò che non ci riguarda direttamente o immediatamente: per esempio, fra l'altro, con i ricordi del nostro passato (cfr. R. Moran, *Imagination and the Experience of Fiction*, in «The Philosophical Review», 103, 1994, pp. 75-106).

<sup>4</sup> Per il ruolo che la nozione di appropriazione ha negli scritti sull'identità personale di John Locke e di alcuni dei suoi contemporanei, cfr. R. Martin, J. Barresi e A. Giovannelli, *Fission Examples in the Eighteenth and Early Nineteenth Century Personal Identity Debate*, in «History of Philosophy Quarterly», 15, 1998, pp. 323-348.

<sup>5</sup> N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, cit., p. 351.

che per tipo dalle risposte emotive e dagli stati mentali del personaggio cui rispondiamo. Più comunemente, in quanto lettori o spettatori *simpatizziamo* per un personaggio, piuttosto che empatizzare con esso:

Solitamente [...] l'oggetto appropriato, da un punto di vista emozionale, della nostra attenzione, è la situazione in cui viene a trovarsi il personaggio e non la situazione come essa viene vissuta dal personaggio. Il personaggio prova tristezza mentre noi proviamo pietà per lui, in parte perché esso prova tristezza. L'oggetto della sua emozione è, poniamo, suo figlio. L'oggetto della nostra emozione è la sua situazione: una situazione nella quale il personaggio è triste.<sup>6</sup>

Ancora una volta, le assunzioni che stanno alla base dello scetticismo di Carroll rispetto alla concezione partecipativa possono essere messe in luce, e confutate, attraverso un confronto con i più comuni esempi di processi identificativi propri della vita quotidiana.

La prima delle opinabili assunzioni di Carroll è quella di concepire l'empatia, e più in particolare la simulazione, come un mero processo atto ad attribuire stati mentali, e specificamente stati emotivi, ad altri. È su questa base che Carroll conclude che, quantomeno nella maggior parte dei casi, il coinvolgimento empatico o l'attivazione di un processo di simulazione mentale sarebbero, durante la partecipazione narrativa o personaggistica, superflui. Possiamo chiamare questa assunzione quella della *empatia come inferenza emotiva*. Tuttavia, anche ad una scorsa veloce delle ordinarie occorrenze di empatia, tale processo di coinvolgimento mentale ed emotivo negli stati mentali altrui mostra di non essere indirizzato alla attribuzione di tali stati ad altri, e quindi ad una loro comprensione in un senso meramente classificatorio.<sup>7</sup> Quel che Carroll, nella sua critica, manca di considerare sono le forme di comprensione degli stati emotivi altrui che potremmo definire *esperienziali*.<sup>8</sup> Ricordi ed anticipazioni in prima persona hanno entrambi una componente empatica, nella misura in cui uno stato mentale passato o futuro viene rappresentato a se stessi dal proprio punto di vista, passato o futuro. Ciò nonostante, ricordi ed anticipazioni solo occasionalmente svolgono una funzione inferenziale nella nostra vita. Di solito, quando richiamo a me stesso quel primo bacio ricevuto da adolescente, non lo faccio per sapere *che*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Ciò sarebbe senza dubbio superfluo, se è vero, come proposto da Paul Ekman (che lo stesso Carroll richiama), che abbiamo la capacità di individuare le emozioni altrui semplicemente guardando le loro espressioni facciali. Cfr. P. Ekman, *Facial Expressions: New Findings, New Questions*, in «Psychological Science», 3, 1992, pp. 34-38.

<sup>8</sup> Lo stesso Ekman è noto per aver indagato gli effetti che certe espressioni facciali, anche quando prodotte imitando le espressioni che vediamo sui volti altrui, hanno sul nostro stato d'animo.

*cosa* provai quella sera. Anche se solo con una certa approssimazione, so già quel che provai: sorpresa, eccitazione e confusione. Richiamando tale evento alla mia mente, tuttavia, godo della diversa ed ulteriore possibilità di ricordare *come*, allora, fosse il sentirmi sorpreso, eccitato e confuso: di ricordare, in altre parole, come fu provare quella esperienza.<sup>9</sup> Analogamente, non ho bisogno di empatizzare con me stesso, o simulare la situazione in cui verrò a trovarmi, per sapere *che* avrò paura il giorno del previsto intervento chirurgico. Tuttavia, un coinvolgimento empatico può aiutarmi, ora, ad anticipare *come* sarà provare paura in quella situazione. L'assunzione di Carroll, che l'empatia sia un semplice mezzo per fare inferenze sugli stati emotivi, perde ogni plausibilità quando confrontata con i molteplici esempi, propri della vita quotidiana, di coinvolgimento empatico in cui non vi è alcun bisogno di ulteriori inferenze.

In realtà, Carroll è consapevole della convinzione del teorico della concezione partecipativa – nella fattispecie di Gregory Currie – che le finzioni sarebbero per noi «noiose e inanimi» se, nel leggerle o guardarle, dovessimo contare solo su quanto ci venga detto dall'autore della narrazione e sulle inferenze che se ne possano derivare.<sup>10</sup> Dice Currie: «È proprio quando possiamo, attraverso l'immaginazione, provare ciò che il personaggio prova che le finzioni ci ammaliano».<sup>11</sup>

Carroll, viceversa, crede che il ruolo che questa forma di immaginazione avrebbe per la partecipazione narrativa e personaggistica sia stato sovrastimato dai fautori della concezione partecipativa, visto che, come Carroll stesso sostiene nella sua seconda obiezione, le risposte emotive che abbiamo in qualità di percettori di una narrazione differiscono sia per oggetto che per tipo dalle risposte emotive che i personaggi sono ritratti avere. Questa seconda obiezione, tuttavia, tradisce una ulteriore assunzione sulla natura dell'empatia, ed in particolare sulla relazione di questa con altre modalità di partecipazione emotiva, soprattutto con la simpatia. Possiamo chiamare tale assunzione quella della *empatia e simpatia come reciprocamente esclusive*. Come visto sopra, Carroll ci tiene a sottolineare che, mentre un personaggio che ha perduto il figlio prova tristezza e malinconia, noi proviamo pena per lui. Tuttavia, non è affatto chiaro perché ciò dovrebbe rappresentare un problema per le teorie della simulazione, per teorie basate sulla nozione di empatia o, più in generale, per la concezione partecipativa. Il semplice fatto che si risponda

<sup>9</sup> Barry Levinson, regista del film *Rain man*, fa descrivere al personaggio autistico Raymond (Dustin Hoffman) il suo primo bacio sulla bocca come «bagnato». Forse anche per la memoria di un autistico, quantomeno nella finzione, ricordare un bacio in quel modo non è lo stesso che assegnargli semplicemente un attributo.

<sup>10</sup> G. Currie, *The Moral Psychology of Fiction*, cit., p. 256.

<sup>11</sup> *Ibid.*

simpateticamente, e quindi con una risposta etero-centrica, agli stati mentali di una persona (fittizia o reale) non significa che non si possa anche rispondere empaticamente, quindi in modo proprio-centrico, rispetto a quegli stessi stati, forse precisamente in virtù di quella risposta simpatetica. Dopotutto, non si deve dimenticare che le cosiddette risposte proprio-centriche, e l'empatia in primo luogo, hanno comunque gli stati mentali di *un altro* quale loro oggetto. Di tale persona capiamo gli stati mentali ed emotivi nel senso che comprendiamo come sia avere tali stati. Quindi, quale risposta *aggiuntiva*, possiamo anche simpatizzare con quella persona. Tuttavia, quando avviene che si simpatizzi, ciò non significa in alcun modo che l'empatia debba cessare di svolgere il suo ruolo. Al contrario, è bene qui notare l'esistenza di una forma piuttosto centrale di coinvolgimento simpatetico che ha proprio l'empatia quale sua componente costitutiva.<sup>12</sup>

Naturalmente, è possibile essere preoccupati per persone con le quali non si empatizza, e tale risposta emotiva viene comunemente chiamata «simpatia». Tuttavia, laddove l'uso comune non traccia distinzioni fra due diversi tipi di risposta simpatetica, una contenente l'empatia ed una costituita da quello che può chiamarsi «mera preoccupazione», è utile distinguere fra tali due tipi nel discorso tecnico. Si può essere preoccupati per i bambini che muoiono di fame, ed in questo senso simpatizzare per loro, senza però essere in grado, o neanche tentare, di scoprire come sia, qualitativamente, l'esperienza della fame. Tale preoccupazione, però, è precisamente ciò che, una volta congiunta all'empatia, dà luogo a quel più complesso processo che qui abbiamo chiamato *simpatia*. E così, si consideri che, mentre provo quello speciale tenero sentimento per me stesso adolescente, il ricordo del mio primo bacio in alcun modo scompare; al contrario, il richiamare alla memoria il ricordo di quella esperienza è *parte* del provare quel sentimento di tenerezza.

Insomma, le tre assunzioni di Carroll che abbiamo incontrato – 1. l'identificazione come fusione mentale, 2. l'empatia come inferenza emotiva e 3. l'empatia e la simpatia come reciprocamente esclusive – perdono consistenza alla luce dei più paradigmatici esempi di dichiarazioni ed esperienze identificatorie, rispetto ad altri ma soprattutto rispetto a se stessi.

Dalla discussione precedente è anche emerso come l'empatia sia da considerarsi un processo essenziale a diverse risposte etero-centriche, quali quelle proprie della simpatia. Di conseguenza, si può intanto concludere che il carico della dimostrazione pesa più sul teorico della concezione osservativa, che si trova a dover spiegare il ruolo a suo vedere minore

<sup>12</sup> Cfr. R. Martin, *Self-Concern*, Cambridge University Press, New York 1998.



delle risposte proprio-centriche (e in particolare dell'empatia), che non sul teorico della concezione partecipativa, che è invece in grado di agguingere alla propria visione una spiegazione del ruolo delle risposte etero-centriche proprie della simpatia.

Possiamo ora procedere con un tentativo di migliorare la nostra comprensione della nozione di empatia e del tipo di immaginazione che essa richiede.

### 3. *Le analisi dell'immaginazione di Richard Wollheim: immaginazione centrale ed acentrale, stati mentali iconici e non-iconici*

È stato sopra implicitamente suggerito che l'empatia abbia la funzione distintiva di dare accesso agli stati emotivi di un'altra persona dal punto di vista qualitativo.<sup>13</sup> Tale accesso è reso possibile da un particolare tipo di immaginazione.

Il dibattito fra la concezione partecipativa e quella osservativa si è di fatto incentrato intorno alla questione di quale forma di immaginazione sia prevalentemente all'opera quando si è coinvolti in una narrazione e nelle vite dei suoi personaggi. In particolare, si è sostenuto che la distinzione fra empatia e simpatia corrisponda alla distinzione fra due tipi di immaginazione, che Richard Wollheim ha chiamato immaginazione «centrale» ed «acentrale» rispettivamente. Si deve tuttavia sottolineare, soprattutto alla luce dei cambiamenti introdotti da Wollheim successivamente a *On Art and the Mind*, e specificamente nel suo *The Thread of Life*, come la distinzione fra immaginazione centrale ed immaginazione acentrale sia stata costruita scorrettamente nel dibattito contemporaneo.<sup>14</sup>

Immaginare un evento centralmente è, secondo Wollheim, immaginare l'evento dal punto di vista, «dall'interno», di uno dei suoi personaggi o *dramatis personae*.<sup>15</sup> Per esempio, immaginare l'ingresso trionfale di Maometto II a Costantinopoli nel 1453 dal punto di vista di Maometto, o di una delle sue guardie, o di uno degli astanti presenti all'evento, contano tutti come casi in cui si immagina centralmente quell'evento.<sup>16</sup> L'atto immaginativo non necessariamente deve consistere di, o in-

<sup>13</sup> È questa una caratteristica sottolineata da più autori. Cfr., per esempio: M. Hoffman, *Interaction of Affect and Cognition in Empathy*, in C.A. Izard et al., a cura di, *Emotions, Cognition, and Behavior*, Cambridge University Press, Cambridge 1984; A. Neill, *Empathy and (Film) Fiction*, in D. Bordwell e N. Carroll, a cura di, *Post-Theory*, The University of Wisconsin Press, Madison 1996.

<sup>14</sup> Si confronti R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1974, pp. 58-59, con R. Wollheim, *The Thread of Life*, cit., pp. 71-84.

<sup>15</sup> R. Wollheim, *The Thread of Life*, cit., pp. 71-72.

<sup>16</sup> Ivi, p. 73.



cludere, una visualizzazione dell'evento: al contrario, esso si dà per qualsiasi modalità sensoriale. Qualunque sia il personaggio selezionato, costui è il «protagonista» del proprio «progetto immaginativo», colui che viene immaginato «dall'interno». Dall'altra parte, l'immaginazione acentrale non avviene dall'interno di un personaggio. Essa è indicata da frasi del tipo «Io/tu/egli/ecc. immagino/i/a/ecc. che X (avvenga)», per esempio, «Immagino che io cada dal palazzo». Di contro, l'immaginazione centrale è indicata da frasi del tipo «Io/tu/egli/ecc. immagino/i/a/ecc. X (di avvenire)», per esempio «Immagino di cadere dal palazzo».

La vera natura di questa distinzione, tuttavia, può essere pienamente apprezzata soltanto se si considera che, quantomeno per il Wollheim di *The Thread of Life*, sia gli atti immaginativi centrali che quelli acentrali appartengono agli atti mentali «iconici», di contro a quelli «non-iconici», una distinzione quest'ultima che non era ancora stata sviluppata ai tempi di *On Art and the Mind*. Gli stati mentali iconici, propri non solo dell'immaginazione iconica bensì anche di sogni, fantasie e ricordi di eventi, hanno la caratteristica di *rappresentare* un evento a se stessi, una caratteristica che, al contrario, gli stati non-iconici, quali quelli propri dei calcoli matematici, non hanno.<sup>17</sup> Quando si riferisce di un atto immaginativo dicendo «Ho immaginato che il cavallo cadesse sulla strada», di solito, si sta riferendo un caso di immaginazione non-iconica. Dall'altra parte, quando si dice «Ho immaginato il cavallo cadere sulla strada» è probabile che si stia riferendo uno stato iconico. Nella sua opera più recente, quindi, Wollheim associa alla distinzione fra iconico e non-iconico le stesse particelle grammaticali che aveva originariamente associato alla distinzione fra centrale e acentrale. Ciò non toglie, tuttavia, che le due distinzioni siano diverse ed, in particolare, che la distinzione fra centrale e acentrale sia una distinzione fra due tipi diversi di atti mentali iconici.

Questa appartenenza di una distinzione ad un'altra non è stata notata nel dibattito contemporaneo. Sia Murray Smith sia Carroll hanno ignorato la distinzione fra iconico e non-iconico, ed hanno concepito la distinzione fra immaginazione centrale ed acentrale come quella fra, da un lato, immaginare una scena dalla prospettiva di un personaggio che ne fa parte e, dall'altro lato, intrattenere una proposizione o pensiero o idea nella propria mente, senza alcuna rappresentazione mentale dello stato di cose che si sta così immaginando. Si veda quanto dice Smith:

Quando immagino *che* mi lancio dal palazzo, non rappresento l'evento a me stesso con nessuno dei segnali «indessicali» propri dell'azione immaginata: per esempio, trasportandomi immaginativamente nella giusta posizione. Non

<sup>17</sup> Ivi, pp. 62-63.

mi colloco «nella» situazione, quanto piuttosto intrattengo un'idea, sebbene non dalla prospettiva (in nessun senso del termine) di alcun personaggio che si trovi nella situazione.<sup>18</sup>

Dal canto suo, Carroll identifica «immaginare la situazione di un personaggio acentralmente» con «intrattenerla nel pensiero».<sup>19</sup> Quest'ultima nozione, tuttavia, corrisponde alla descrizione di uno stato mentale *non-iconico*, quindi non può essere utilizzata, in base alla teoria di Wollheim, per caratterizzare l'immaginazione acentrale. Contrapponendo la nozione di immaginazione intesa come l'intrattenere un'idea nella propria mente a quella dell'immaginazione intesa come il rappresentare una scena dall'interno di una persona (o di un personaggio), Carroll e Smith hanno contrapposto i membri di due distinzioni diverse. Intrattenere un'idea nel pensiero corrisponde ad uno stato mentale non-iconico e non dovrebbe essere confuso con immaginare acentralmente, che è invece un atto mentale iconico.

Tuttavia, se ciò è vero, allora il teorico della concezione osservativa, quale Carroll, si trova di fronte ad un dilemma, poiché ci deve spiegare come, quando percepiamo una narrazione, possiamo essere *osservatori* delle situazioni rappresentate dalla narrazione se il nostro immaginare è di natura *non-iconica*. Se l'immaginazione è non-iconica, allora non vi è alcun *punto di vista* da cui poter essere osservatori. Se l'immaginazione è iconica, allora si è *nella* situazione e, nonostante quanto sostenuto da Carroll, si è partecipi della scena immaginata anche quando l'immaginazione è solamente quella acentrale.

#### 4. *Immaginare iconicamente le esperienze*

È a questo punto, tuttavia, che è necessario allontanarsi dall'analisi di Wollheim, sebbene in un modo che può ancora dirsi nello spirito di quanto sostenuto da Wollheim stesso. Si dà il caso, infatti, che la caratterizzazione che Wollheim dà dell'immaginazione iconica acentrale sia piuttosto problematica. L'autore descrive gli stati mentali iconici che non sono centrali come tali che *non posseggano un punto di vista*, ed in particolare *un punto di vista interno a ciò che rappresentano*. Wollheim suggerisce che, per esempio, quando visualizziamo l'ingresso di Maometto II a Costantinopoli il nostro atto immaginativo sarebbe acentrale se l'ingresso del Sultano non venisse visualizzato da nessun punto di vista interno alla scena storica: «questo corteo [del Sultano che fa il suo ingresso] mi ver-

<sup>18</sup> M. Smith, *Engaging Characters*, Clarendon Press, Oxford 1995, p. 77.

<sup>19</sup> N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, cit., p. 355.

rebbe rappresentato, o lo rappresenterei a me stesso, come disteso, congelato, come il lato lontano degli invisibili confini della storia».<sup>20</sup> Tuttavia, non vi è ragione di caratterizzare l'immaginazione acentrale in questo modo. Basta dire che l'immaginazione acentrale è quella in cui ci rappresentiamo una scena *non* dall'interno di alcuna *dramatis persona*, senza bisogno di aggiungere il requisito che il punto vista da cui la scena viene rappresentata sia esterno a tale scena.

Innanzitutto, è dubbio che la distinzione fra punti di vista interni e punti di vista esterni ad una scena immaginata sia facile da tracciare. Infatti, si consideri che un punto di vista esterno ad una scena è comunque interno al proprio progetto immaginativo, e che non è facile indicare quale possa essere la distinzione fra la scena immaginata e tale progetto. Se anche non si volesse identificare scena immaginata e progetto immaginativo, la scena è comunque la componente del progetto immaginativo di maggiore importanza per chi immagina. Che un punto di vista sia interno od esterno a quella componente, sebbene possa essere rilevante semanticamente, è improbabile che faccia alcuna differenza vuoi epistemica, vuoi fenomenologica. Si può guardare, nell'immaginazione, a ciò che ci interessa *da molto lontano nella scena* o *dall'esterno della scena*: perché mai dovrebbero essere all'opera, nei due casi, due tipi diversi di immaginazione?

Riguardo a modalità sensoriali diverse dalla visualizzazione, la distinzione fra la scena immaginata ed il progetto immaginativo è forse perfino più difficile da tracciare. Senz'altro, il punto di vista da cui si rappresenta un evento a se stessi, visualizzandolo od attivando qualche altra modalità sensoriale, può essere indeterminato in vari modi. Si può immaginare il profumo di una mela matura, anche senza che si visualizzi la mela, come tale che si avvicina o si fa più lontano, come proveniente da un lato oppure da un altro, rispetto al proprio punto di vista; si può pure immaginare il profumo di una mela matura in quanto tale, senza neanche immaginarne variazioni di intensità. Comunque sia, in tutti questi casi, il proprio atto immaginativo avrebbe un punto di vista, per quanto minimamente specificato, ma pur sempre interno al proprio progetto immaginativo.

Di conseguenza, quando si immagina l'ingresso del Sultano a Costantinopoli, non vi è necessità di immaginarlo dal punto di vista del «lato lontano degli invisibili confini della storia». *Qualsiasi* punto di vista che non corrisponda a quello di una *dramatis persona*, per esempio immaginare la scena dall'alto della Porta di San Romano, sarebbe sufficiente a rendere acentrale l'atto immaginativo. In altri termini, la tesi che qui si propone è che tutti gli atti mentali iconici abbiano un punto di

<sup>20</sup> R. Wollheim, *The Thread of Life*, cit., p. 73.

vista interno alla scena che si sta immaginando. E quel che distingue l'immaginazione centrale dall'immaginazione acentrale è piuttosto che la prima, e non la seconda, rappresenta, dall'interno, i pensieri, le valutazioni, i desideri, i sentimenti di una *dramatis persona*, ne rappresenta insomma l'esperienza.

Questa caratterizzazione dell'immaginazione centrale consente di difendere la concezione qui proposta da una obiezione la cui possibilità era già stata intravista da Wollheim rispetto alla propria teoria: l'obiezione secondo la quale l'unica vera differenza fra immaginazione centrale ed acentrale sia solo una differenza di punto di vista.<sup>21</sup> Al contrario, i due atti immaginativi, sebbene entrambi siano atti mentali iconici, si possono ora utilmente distinguere l'uno dall'altro. Infatti, l'immaginazione centrale richiede uno *switch* valutativo/conativo/emotivo che l'immaginazione acentrale non richiede. Quando si immagina centralmente, non si immagina semplicemente un evento da un certo punto di vista: si immagina bensì un'esperienza.

Quando immaginiamo l'entrata di Maometto II a Costantinopoli, centralmente, dal punto di vista di Maometto, o magari, sempre centralmente, dal punto di vista di una delle guardie del Sultano, o ancora, dal punto di vista di un membro della folla di astanti, i tre progetti immaginativi differiscono l'uno dall'altro in modi significativi, e non meramente per le diverse prospettive percettive che essi implicano. Nell'assumere la prospettiva di Maometto, possiamo immaginare la sua esaltazione; nell'assumere la prospettiva dell'astante, possiamo immaginare la sua curiosità e la sua sottomissione, e così via.

Né le citate differenze si limitano a differenze nelle emozioni che *accompagnano* le percezioni immaginate, dal momento che le percezioni stesse, oltre a scaturire da diversi punti della scena immaginata, sono condizionate e modificate dalle diverse prospettive cognitive, emotive e conative dei diversi personaggi. Questa dovrebbe essere un'esperienza tutt'altro che eccezionale, e di fatto può verificarsi anche nel corso di altri comuni fenomeni psicologici. Si prendano ad esempio i meccanismi propri della memoria. Quando riporto alla mente la mia prima visita al *campus* universitario dove mi accingevo a svolgere i miei studi, non ricordo semplicemente il mio avvicinarmi alla palazzina del Dipartimento di Filosofia da una certa direzione, ma piuttosto ricordo tale esperienza visiva con le qualificazioni che le derivano dall'essere quella la prima volta che vedevo quell'edificio, dalla mia mancanza di orientamento nella zona, da una certa curiosità ed apprensione circa le persone che avrei incontrato, e così via – una percezione delle cose piuttosto diversa da quella che ho, in realtà o nell'immaginazione, in riferimento al presente.

<sup>21</sup> R. Wollheim, *On Art and the Mind*, cit., pp. 58-59.

La risposta che Wollheim avrebbe forse dato alla obiezione che non valga la pena distinguere tra immaginazione centrale e immaginazione acentrale sarebbe verosimilmente formulata nei termini della nozione di «pienezza», una delle caratteristiche essenziali, agli occhi dell'autore, dell'immaginazione centrale. La pienezza è da lui caratterizzata come segue: «Nel momento in cui immagino centralmente che il protagonista faccia o dica questo o quello, *tenderò* ad immaginare il suo pensare, il suo esperire, il suo sentire questo o quello».<sup>22</sup> Tuttavia, parlare di una *tendenza* ad immaginare l'esperienza dell'altro non può essere sufficiente a controbattere la citata obiezione. In tutti i casi in cui, infatti, tale ipotizzata tendenza manchi di produrre i propri frutti, avremmo solo a che fare con un caso di immaginazione acentrale che, del tutto casualmente, avviene dal punto di vista di una *dramatis persona*, e non con un caso di immaginazione centrale così come definita da Wollheim.

L'analisi fin qui sviluppata ci fornisce una ricca tassonomia di modalità immaginative che trovano applicazione, a mio avviso, nella partecipazione narrativa e personaggistica così come nel nostro coinvolgimento, nella vita reale, con gli stati mentali altrui e soprattutto con quelli di stadi remoti del proprio sé, vuoi nei ricordi vuoi nelle anticipazioni. Il teorico della concezione osservativa sostiene che il coinvolgimento nelle narrazioni mette in moto, nella maggior parte dei casi, ciò che ho descritto come esempi di immaginazione non-iconica. Il teorico della concezione partecipativa, dall'altro canto, può sostenere che un certo ventaglio di atti immaginativi – inclusa l'immaginazione centrale – è parte del nostro coinvolgimento nelle narrazioni, e che si tratta dello stesso ventaglio di atti immaginativi che si possono incontrare in alcuni fenomeni psicologici della vita quotidiana.

Un'ulteriore specificazione può forse rendere la presente proposta ancor più attraente per il teorico che sia interessato ad una comprensione della partecipazione narrativa e personaggistica in termini che siano simili a quelli con cui si spiegano altri, più mondani, casi di partecipazione. L'affermazione in base a cui l'immaginazione centrale ammonterebbe ad immaginare, dall'interno, l'esperienza di qualcuno non implica in alcun modo che l'atto immaginativo debba abbracciare, per dir così, *tutto ciò* che costituisce l'esperienza dell'altro, ovvero ciascuna delle dimensioni esperienziali: percettiva, cognitiva, conativa, ed emozionale. Piuttosto, così come accade ad esempio nelle anticipazioni, l'immaginazione centrale, e quella iconica più in generale, possono essere selettive, possono cioè focalizzarsi solo su ciò che è essenziale al progetto immaginativo. Nell'anticipare la mia prossima visita dal dentista, ad esempio, la sensa-

<sup>22</sup> R. Wollheim, *The Thread of Life*, cit., p. 79 (corsivo mio).

zione visiva della luce accecante negli occhi, le sensazioni strane nella bocca, il sapore e l'odore dei prodotti chimici, ecc., possono entrare tutti insieme nell'«immagine» che di quell'esperienza rappresento a me stesso. Tuttavia, può darsi che non vi sia spazio, tra i contenuti del mio atto immaginativo, per la musica di sottofondo che infallibilmente troverò nello studio dentistico. E le stesse considerazioni si applicano, *mutatis mutandis*, ai ricordi delle mie precedenti visite dal dentista.

L'esperienza immaginata centralmente non deve necessariamente essere «totale» anche perché l'immaginazione centrale e quella acentrale possono attivarsi insieme e persino interpenetrarsi. Ciò è esemplificato nel modo più tipico dalla memoria. È stato infatti notato – ed è un'esperienza personale comune – che quando ricordiamo una nostra azione passata, come ad esempio l'entrare in piscina, spesso presentiamo a noi stessi un'immagine non tanto di cosa potremmo vedere nel compiere quella azione ma piuttosto di noi stessi nel mentre entriamo in piscina, nel modo in cui una terza persona potrebbe vederci entrare.<sup>23</sup> La miglior descrizione di ciò che si verifica in un caso come questo è che, in base alla terminologia qui proposta, nell'immaginare iconicamente il nostro entrare in piscina noi immaginiamo centralmente, poniamo, il tepore dell'acqua, l'odore dell'aria, il rumore degli altri natanti, così come la gioia di star finalmente facendo di nuovo esercizio fisico, ma immaginiamo acentralmente il nostro stesso ingresso in piscina.

In sostanza, la presente proposta è che la teoria partecipativa venga riformulata in termini di *immaginazione iconica*. In qualità di percettori di narrazioni, siamo spesso partecipi delle scene immaginate (partecipazione narrativa). A volte poi, e per selezionate dimensioni esperienziali, la scena è immaginata *centralmente*, ovvero, immaginata iconicamente dall'interno di un dato personaggio (partecipazione personaggistica).

Per concludere, dopo aver offerto una tassonomia delle modalità del coinvolgimento immaginativo che occupano chiaramente un posto importante nelle esperienze quotidiane (in particolare per quanto concerne le esperienze di auto-identificazione), passiamo ad una possibile esemplificazione dei processi psicologici di partecipazione che sono all'opera in un ben noto romanzo.

### 5. Un'applicazione: La signora Dalloway di Virginia Woolf

Talvolta, alle narrazioni *si deve* rispondere in certi modi. Per la maggior parte dei casi, tuttavia, dovremmo accontentarci di affermare che

<sup>23</sup> Cfr., per esempio, E. Branigan, *Point of View in the Cinema*, Mouton Publishers, Berlin 1984, p. 3.

una certa risposta è meramente *suggesta* da una narrazione. È possibile leggere un romanzo o guardare un film con distacco emotivo, così come è possibile rimanerne coinvolti in vari modi.

Dei molti esempi che sarebbe possibile citare, relativi ai diversi media, mi concentrerò su alcuni passaggi di *La signora Dalloway* di Virginia Woolf, in modo da poter mostrare il ruolo dell'immaginazione iconica precisamente in un caso che un teorico come Carroll considererebbe, probabilmente, paradigmatico del modo in cui la partecipazione narrativa e quella personaggistica *non* debbano necessariamente avere la forma della partecipazione immaginativa, ovvero dell'immaginazione iconica.

Apparentemente, nell'opera è la narratrice stessa a darci pieno accesso agli stati mentali di Clarissa Dalloway, all'interno del flusso di coscienza in cui essi si inseriscono:

Tirò le tendine. Guardò. Oh, ma che sorpresa! – nella stanza dirimpetto l'anziana signora fissava gli occhi proprio su di lei! Stava andando a dormire. E il cielo. Sarà un cielo solenne – aveva pensato – un cielo crepuscolare, che si schernirà della propria bellezza. Ma eccolo lì ora – cinereo, percorso velocemente da nuvoloni digradanti. Era una cosa nuova per lei. Doveva essersi alzato il vento. La donna stava andando a dormire, nella stanza dirimpetto. Era affascinante, con la gente che ancora rideva e gridava nella stanza dei ricevimenti, guardare quell'anziana donna, pian pianino, andar sola a dormire. Poi richiuse le tendine.<sup>24</sup>

Ovviamente, è possibile che il lettore, leggendo questo passaggio, immagini non-iconicamente la situazione descritta, con Clarissa alla finestra mentre osserva l'anziana donna da un lato e sente le voci provenienti dalla festa dall'altro. Oppure, possiamo immaginarci la scena iconicamente, da un qualche punto di vista interno alla scena, magari, centralmente, dal punto di vista della stessa Clarissa. Da tale punto di vista, possiamo seguire immaginativamente i movimenti dell'anziana donna verso il letto, quasi dipinti nella loro delicatezza e lentezza per mezzo della scelta di avverbi operata dalla Woolf (quel musicale «pian pianino» [nell'orig., *quite quietly*]).

Essere portati ad assumere il punto di vista di Clarissa ha una grande rilevanza, poiché ci permette di percepire la realtà, nella nostra immaginazione, nel modo in cui la protagonista stessa la percepisce, tra l'altro presentandoci vita e morte (rappresentate, rispettivamente, dalla festa e dall'anziana donna) quali poli opposti da cui la protagonista è attratta con egual forza.

Avendo proposto che, la maggior parte delle volte, le narrazioni suggeriscono, senza tuttavia richiedere, che si assuma il punto di vista dei

<sup>24</sup> V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, Harcourt, Brace and Company, New York 1925 (traduzione mia).



protagonisti, ciò potrebbe far pensare che la tesi che qui si sostiene sia che l'immaginazione iconica e centrale svolgano, dopo tutto, un ruolo minore nell'esperienza delle narrazioni. Tuttavia, lasciando aperta la possibilità di interpretare il passo sopra citato senza alcun coinvolgimento iconico o senza che si attivi l'immaginazione centrale, non si intende con ciò negare che gran parte del *valore* della narrazione verrebbe in tal modo meno. In altre parole, l'*interpretazione* di una narrazione può di principio venir distinta dal suo *apprezzamento*, e per molte narrazioni la prima non richiede alcuna risposta emotiva ma semplicemente un'inferenza riguardante quali risposte quella particolare narrazione miri a sollecitare. Al contrario, le risposte emotive (e non il loro mero inferimento) sono in genere essenziali al pieno apprezzamento delle narrazioni.

Inoltre, vi sono narrazioni (o aspetti di esse) in cui la capacità di empatizzare con uno dei personaggi sembra essere essenziale anche alla comprensione di parti importanti del loro contenuto narrativo. In *La signora Dalloway*, per esempio, la protagonista ed il giovane suicida Settimo Smith sono connessi, sebbene i due non si siano mai incontrati. Clarissa è l'unica persona in grado di comprendere l'atto estremo del giovane («è stato un tentativo di comunicare»). Come è possibile che sia così? Tra le altre cose, la narratrice ci parla della capacità di Clarissa di empatizzare:

Si era tolto la vita – ma come? Le accadeva sempre, quando sentiva, per la prima volta, all'improvviso, di un incidente, che i suoi abiti s'infiammassero, che il suo corpo bruciasse [...]. Si era gettato da una finestra. Improvvisamente gli era apparso il suolo; attraverso di lui erano passati quegli spunzoni arrugginiti, disordinati, dirompenti. Lì stette così, con un tum, tum, tum nel cervello, poi un soffocamento di oscurità. Così se lo figurò.<sup>25</sup>

Veniamo dunque a sapere di Settimo Smith attraverso la coscienza di Clarissa; ma possiamo afferrare appieno i contenuti della sua coscienza solo se, a nostra volta, sappiamo empatizzare con lei. Soltanto in questo modo possiamo comprendere come lei si senta ad immaginare il giovane con un «tum, tum, tum nel cervello», o il suolo che gli appare improvvisamente (nell'orig., *flashing up*), e così comprendere – per quel tanto che si possano comprendere certe cose – come possa essere stato il morire di Settimo, ovvero comprenderlo immaginando la sua morte dall'interno: «un soffocamento di oscurità».<sup>26</sup> Parte del contenuto della narrazio-

<sup>25</sup> V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, cit. [traduzione mia].

<sup>26</sup> Un altro esempio letterario del tentativo di rappresentare la morte di un personaggio dal suo punto di vista si trova ne *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (parte VII).

ne, ovvero la connessione tra i due personaggi che è, sì, simbolica, ma anche esperienziale, può essere intesa pienamente solo se l'esperienza del mondo propria di Clarissa, della sua festa così come della morte di Settimo, è immaginata dall'interno.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Questo saggio scaturisce da vari interventi: al congresso nazionale della American Society for Aesthetics (Coral Gables, FL, 2002), al Primo Seminario Inter-Universitario su «Arte, Mente e Moralità» (Università di Murcia, Spagna, 2002), al Dipartimento di Filosofia e Religione della Central Michigan University (Mount Pleasant, MI, 2002) ed al Dipartimento di Filosofia della Grand Valley State University (Allendale, MI, 2002). Ai presenti in quelle occasioni vanno i miei ringraziamenti, per gli utili commenti e suggerimenti. Un ringraziamento particolare a Jerrold Levinson, Robert Stecker e Richard Wollheim.

